

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA E LITERATURA JAPONESA

RÔMULO DOS SANTOS FERNANDES

06/95181

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

UMA ANÁLISE DO CONTO *O ESPELHO*

BRASÍLIA

2013

RÔMULO DOS SANTOS FERNANDES

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

UMA ANÁLISE DO CONTO *O ESPELHO*

Monografia apresentada à Universidade de
Brasília como requisito para a conclusão do
curso de Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Augusto Profeta dos Reis

BRASÍLIA

2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA E LITERATURA JAPONESA

RÔMULO DOS SANTOS FERNANDES

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO
UMA ANÁLISE DO CONTO *O ESPELHO*

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como requisito para a conclusão do curso de Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Augusto Profeta dos Reis

Este trabalho foi apreciado por uma Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores (as):

Prof^a. Dr^a Tae Suzuki
(Universidade de Brasília)

Prof^a. Augusto Profeta dos Reis
(Universidade de Brasília)

Prof^o Dr^o Ronan Alves Pereira
(Universidade de Brasília)

BRASÍLIA
2013

Aos meus pais, Vagner e Conceição,
por todo o apoio, e ao professor Ernesto
Sambuichi, sem o qual o interesse pela
literatura poderia nunca ter despertado.

RESUMO

Visando obter um melhor entendimento de como se dá a fruição de um conto que utiliza elementos sobrenaturais para construir sua narrativa, este trabalho classifica o conto *O espelho*, de Murakami Haruki, como uma obra fantástica, segundo os critérios de classificação de gênero estabelecidos por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* e com a ajuda de teorias de Umberto Eco e Luigi Pareyson, visando melhorar a maneira com a qual os elementos da narrativa devem ser interpretados para que esta preserve seu impacto sobre o leitor.

Palavras-chave: *Literatura. Conto. Fantástico. O Espelho. Murakami Haruki.*

ABSTRACT

In an attempt to obtain a better understanding on how fruition takes place in a tale that uses supernatural elements to build its narrative, this report classifies the tale *The Mirror*, from Murakami Haruki, as a fantastic tale, according to the gender classification criterion from Tzvetan Todorov in *The Fantastic: A structural Approach to a Literary Genre*. And with the aid of Umberto Eco's and Luigi Pareyson's theories, at improving the way in which the elements of the narrative must be interpreted so that it preserves its impact on the reader.

Keywords: Literature. *Tale. Fantastic. The Mirror. Murakami Haruki.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	9
SOBRE MURAKAMI HARUKI	9
CAPÍTULO 2	11
REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
2.1. Gênero da Obra.....	11
2.1.1. O Gênero fantástico	11
2.1.2. O Gênero estranho.....	13
2.1.3. O Gênero maravilhoso	14
2.2. Critério Interpretativo	14
2.2.1. Infinitude e multiplicidade do processo interpretativo.....	15
2.2.2. O leitor-modelo	17
CAPÍTULO 3	20
ANÁLISE DA OBRA	20
3.1. O <i>kaidan</i> e a fruição do sobrenatural.....	20
3.2. Preparação do discurso (parágrafos 1 a 7).....	23
3.3. Apresentação do ambiente (parágrafos 8 a 14).....	27
3.4. Aumento da tensão (parágrafos 15 a 20)	28
3.5. O Clímax (parágrafos 21 a 26).....	29
3.6. O Desfecho (parágrafos 27 a 29).....	31
CONCLUSÃO	33
BIBLIOGRAFIA.....	35
ANEXO 1 – <i>Kagami</i> , de Murakami Haruki	37

INTRODUÇÃO

O conto *O Espelho* foi publicado pela primeira vez em 1983, pela editora *Heibonsha* (平凡社) na coletânea de contos *Kangarû-Byori* (カンガルー日和). A edição utilizada para análise neste trabalho, porém, foi extraída da coletânea de contos de Murakami Haruki intitulada *Mekurayanagi to, nemuru onna* (めくらやなぎと、眠る女), publicada em 2009.

O conto é narrado em primeira pessoa, por um homem de nome desconhecido que está em sua casa ouvindo relatos de acontecimentos sobrenaturais, presumivelmente de seus amigos e colegas. O conto consiste numa narrativa dentro da narrativa, onde este personagem conta, a pedido de seus amigos, um episódio de sua vida em que ele acredita ter entrado em contato com forças sobrenaturais.

Este trabalho se propõe a analisar a estrutura da narrativa do conto *O Espelho*, de Murakami Haruki, através do ritmo e forma pela qual apresenta seus eventos. Tal olhar encontrará base na metodologia de Tzvetan Todorov, apresentada em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de classificação de textos fantásticos, cujo principal meio de definir se uma obra pertence ao fantástico, estranho, maravilhoso e suas outras interações, é o efeito provocado por ela no leitor. Desse modo, evitando que um possível relativismo em relação à interpretação do leitor invalide a análise, será levado em consideração o conceito de leitor-modelo proposto por Umberto Eco em seu livro *Lector in Fabula* e seus critérios interpretativos em *Interpretação e Superinterpretação* assim como as questões apresentadas por Luigi Pareyson em *Os Problemas da Estética* acerca da interpretação e leitura de obras de arte, nas quais a literatura se encontra incluída.

Através desta análise, espera-se obter um melhor entendimento acerca da construção da narrativa de *O Espelho*, e a maneira como ela se utiliza da sugestão de elementos estranhos ou sobrenaturais em sua composição, assim como os possíveis efeitos destes elementos no leitor e como eles afetam a fruição da obra, ou seja, seu desfrute.

CAPÍTULO 1

SOBRE MURAKAMI HARUKI

Murakami nasceu em Kyoto, em janeiro de 1949, mas passou a infância em Shukugawa, Ashiya e Kobe. Seu pai era filho de um monge budista e a mãe era a filha de um mercador de Osaka, ambos ensinavam literatura japonesa.

Desde pequeno, foi fortemente influenciado pela música e literatura ocidental. Kurt Vonnegut, Richard Brautigan, Scott Fitzgerald, Truman Capote, Tim O'Brien, Paul Theroux e John Irving estão entre os escritores que despertavam o interesse de Murakami, que inclusive foi o responsável, através da tradução, pela introdução de diversas obras de muitos deles no Japão. Toda a cultura pop ocidental que já estava presente no Japão na época de sua infância, pode ser encontrada em quase todas as suas obras, o que ajudou a diferenciá-lo de outros escritores japoneses. Murakami tem tendência a gostar do sobrenatural e absurdo, misturado com o ritmo de histórias de detetive e mistério que ele traduziu.

Estudou na Universidade Waseda, em Tokyo, e pouco antes de terminar os estudos ele abriu com sua esposa, um café chamado “Peter Cat” que funcionava como bar jazz à noite, em Tokyo (o bar foi vendido em 1981).

Aos 29 anos, escreveu sua primeira obra de ficção, *Kaze no uta o kike* (1979) que fez grande sucesso e o encorajou a continuar escrevendo. Um ano depois, publicou *Nen no pinbouru*, sequenciando a estória. Em 1982, ele publica *Hitsuji o meguru bouken*, que completa a “Trilogia do Rato”, centrada no mesmo narrador de nome desconhecido e seu amigo apelidado Rato.

Em 1987, escreveu *Noruwei no mori*, com a qual atinge reconhecimento internacional e vende milhões de cópias. Ganhou o Prêmio Yomiuri pela obra *Nejimaki-dori kuronikuru* em 1995, um romance com suas típicas tendências ao fantástico, que

incluem um personagem-narrador com uma vida e rotina comuns que de repente começam a mudar através de acontecimentos estranhos.

Aos 33 anos, Murakami começou a praticar corrida e competiu sua primeira maratona de 100km em 1996. Em seu ensaio de 2008, *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru* ele descreve sua relação com a corrida.

Apesar de Oe Kenzaburo ter ganhado o prêmio Nobel de literatura, foi Murakami Haruki quem se tornou o escritor mais popular do Japão, tendo como base o número de livros vendidos e o número de idiomas para os quais suas obras foram traduzidas. Alguns consideram isso prova de que sua literatura não é de qualidade, partindo do pressuposto de que aquilo que agrada às massas e a literatura pura de qualidade nunca (ou raramente) se encontram no mesmo grupo. Muitos grandes escritores modernos tiveram influências ocidentais em suas obras: Tanizaki de Edgar Allan Poe, Mishima de Jean Genet, Kobo Abe de Kafka. Mas nenhum deles se afastou daquilo que hoje se chama de *Junbungaku* (literatura pura) que forma o cânone literário japonês através de diversos parâmetros estéticos.

As obras de Murakami alcançam um público mais abrangente justamente pelo fato de mostrarem um Japão mais moderno, com histórias que são narradas por personagens com os quais é mais fácil de se identificar. Ainda assim, muitos críticos Japoneses, como Kojin Karatani e Yoichi Komori afirmam que as obras de Murakami apenas revelam o materialismo vazio e a confusão existencial da nova geração de jovens que fazem parte de seu grande número de fãs.

CAPÍTULO 2

REFERENCIAL TEÓRICO

Uma vez que o trabalho tem como foco a estrutura da narrativa, faz-se necessário esclarecer o ponto de partida da análise que será feita. O primeiro passo é determinar o gênero da obra, o que nos possibilitará comparar sua estrutura com outras que compartilham seu gênero. O segundo passo consiste em especificar qual tipo de olhar crítico será lançado sobre a obra e sob quais premissas ela será interpretada.

2.1. Gênero da Obra

Este trabalho parte de um pressuposto inicial: que o gênero da obra *O Espelho*, de Murakami Haruki, poderia ser determinado através da metodologia de classificação de Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*. Neste livro, Todorov se utiliza da reação que a obra causa no leitor para determinar o gênero da mesma. Ao especificar o que seria o fantástico, ele esclarece quais os gêneros que lhe seriam vizinhos, formando, assim, pré-requisitos claros para a sua classificação, que poderia ser resumida da seguinte maneira:

2.1.1. O Gênero fantástico

O fantástico é definido por Todorov como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2006, p.31)

Por exemplo, na obra *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe, o personagem principal acaba, num ataque de raiva, arrancando o olho de seu gato, que passa a evitá-lo. Sob o

efeito do álcool, ele posteriormente mata seu gato de estimação enforcado, e no mesmo dia sua casa pega fogo.

Na única parede que ficou de pé da casa destruída, ele vê que o fogo deixou a marca de um gato enforcado, fato que não transparece nenhum tipo de força sobrenatural em atuação, pois a coincidência ainda é razoavelmente verossímil. Mas já atribui a narrativa um tom agourento e sombrio.

Posteriormente, o protagonista encontra outro gato na rua que é muito parecido com o seu antigo animal de estimação, com duas diferenças: o novo gato não tem um olho e possui uma marca branca nas costas. Novamente, vemos estranhas coincidências que não são inverossímeis o suficiente para justificar a atuação de forças sobrenaturais. As leis da natureza tal qual como as conhecemos não foram de nenhuma forma violadas. O personagem principal leva o novo gato para casa na tentativa de substituir o primeiro. Mas, com o tempo, a marca branca nas costas do gato parece tomar a forma de uma força, como que lembrando o protagonista de seu antigo crime.

O autor já coloca o narrador numa posição de sanidade duvidável desde o início do conto, pois o faz admitir que perde a razão quando bebe. Isso abre uma margem para interpretar certas percepções como meras coincidências, equívocos e impressões errôneas causadas por paranoia e estresse (a marca da força na parede, a marca da força nas costas do novo gato). Em nenhum momento do conto, nos é oferecido um ponto de vista inquestionável e imparcial que possa esclarecer essas impressões.

Ao final do conto, o protagonista, mais uma vez tomado pela fúria, tenta matar o novo gato e é impedido pela esposa, que acaba assassinando-a com um machado. Após ocultar o corpo da mesma dentro da parede de sua casa, ele percebe que o gato desapareceu. Quando a polícia vai investigar sua casa, um grito agudo é ouvido de dentro da parede e, quando esta é quebrada, o corpo de sua mulher, com o gato vivo em cima de sua cabeça, cai aos pés da polícia e do protagonista.

Durante todo o conto não há como saber se toda a série de acontecimentos é apenas um grande encadeamento de coincidências ou se alguma força inexplicável os originou. A maneira como a história é contada, o tom da narrativa e diversos outros elementos semeiam desconfiança e hesitação em relação aos fatos, mas não dá a eles uma resposta satisfatória, deixando em aberto ambas as probabilidades, que as leis da

natureza podem ou não terem sido violadas em algum ponto. Isso é a marca do fantástico: o número de coincidências envolvendo o gato beira o inverossímil, sem chegar a ser impossível. Portanto são fatos que causam hesitação e estranheza, mas não recebem nenhuma explicação, deixando o leitor, mas não necessariamente o personagem, numa zona de dúvida.

2.1.2. O Gênero estranho

Existem narrativas que justificam a estranheza dos fatos que as recheiam com explicações naturais e verossímeis em seu desenvolvimento ou apenas em seu desfecho, esse é o caso da categoria estranha, na qual poderíamos colocar *The Sandman*, de Hoffman e *The Murders in The Rue Morgue*, de Edgar Alan Poe.

Nesta última, o personagem principal investiga a morte brutal de duas mulheres em Paris e, à medida que recolhe depoimentos de testemunhas e pistas na cena do crime, todas as explicações plausíveis vão, uma a uma, sendo descartadas. À medida que a narrativa se desenvolve, as circunstâncias do assassinato se mostram tão atípicas que um certo espanto ou hesitação surge ao tentar entendê-los. As possíveis rotas de fuga do assassino se mostram obstruídas, deixando-lhe apenas uma alta janela pela qual escapar. O corpo de uma das vítimas é inexplicavelmente encontrado dentro da chaminé da casa de ponta-cabeça, e ninguém viu o assassino entrar ou sair da casa. Mas ao fim do conto, o caso é solucionado com uma resposta totalmente natural, o assassino em questão era um símio de grande porte que havia fugido do circo e se escondido na casa das vítimas.

A categoria estranha seria, então, para Todorov as obras em que

Relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de alguma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 2006, p.53)

2.1.3. O Gênero maravilhoso

No caso da narrativa admitir o sobrenatural através de uma narrativa incontestável, cai-se no maravilhoso. Todorov apresenta diversos subgêneros a partir do maravilhoso, mas a única distinção relevante para este trabalho seria entre o que ele chama de *maravilhoso puro* e *fantástico-maravilhoso*.

No fantástico-maravilhoso incluem-se as “narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural.” (TODOROV, 2006, p.58).

Este é o campo em que muitas obras de H.P. Lovecraft se encontram, nas quais ele inicia reforçando a credibilidade e a sanidade de seu narrador, geralmente um homem inteligente e versado em alguma ciência ou bem sucedido em seu ramo que teve alguma experiência fantástica que o marcou. As cenas, criaturas ou objetos sobrenaturais são descritas pelo que Todorov chama de narrador incontestável. *Dagon*, *The Beast in the Cave*, *The Temple* e *The Call of Cthulhu* são todas construídas neste mesmo padrão, e em algum momento da narrativa (geralmente no fim), uma confirmação incontestável do sobrenatural a retira do gênero fantástico e a coloca no fantástico-maravilhoso.

Já o maravilhoso puro seriam aquelas narrativas nas quais a presença de elementos sobrenaturais “não provoca qualquer reação particular nos personagens ou no leitor implícito”. (TODOROV, 2006, p.58). Fortemente relacionados a este gênero estariam os contos de fadas, as alegorias, etc. No conto *Little Red Riding Hood* de Perrault, por exemplo, o fato de o lobo falar não causa qualquer espanto, é um fenômeno que fere as leis da natureza como a conhecemos, mas já aceito como natural segundo as leis do mundo no qual a narrativa se passa.

2.2. Critério Interpretativo

Grande parte do processo de classificação proposto por Todorov depende da interpretação que o leitor tem dos eventos descritos na narrativa. Pode-se dizer que seu método de classificação tem raízes fenomenológicas e segue o viés da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, uma teoria em que a interpretação de um texto

deveria se focar não na experiência de um leitor individual mas na história da recepção de um trabalho e sua relação com as normas estéticas em mudança e conjuntos de expectativas que o permite ser lido em diferentes áreas. (CULLER, 1997, p.137)¹

É possível perceber que quando Todorov usa o termo “leitor implícito” enquanto discursa sobre o fantástico, não se refere a uma pessoa em específico, tampouco faz alusão a um leitor genérico, que poderia pertencer a qualquer cultura, época, ter qualquer idade e falar qualquer língua. O leitor deve atender a certos pré-requisitos para que a interpretação se dê de maneira correta uma vez que a interpretação é essencial para manter o gênero da obra bem definido.

Ao afirmar que o fantástico pede uma interação do leitor com o mundo dos personagens, Todorov esclarece:

É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor em particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto. (TODOROV, 2004, p.37)

Portanto, tendo em vista o leitor como a “máxima” nos critérios de classificação de gênero, é necessário ter em mente que ele é uma construção resultante de todo um processo interpretativo criado em torno do texto, totalmente suscetível a mudanças determinadas por contextos sociais, históricos e culturais. O leitor implícito, que se aproxima do que mais tarde será chamado de “leitor modelo” por Umberto Eco, precisa ser esboçado frente a uma gama bastante vasta de horizontes interpretativos.

Assim, mesmo delimitando o gênero da obra, é necessário adotar métodos para sua interpretação, visto que isto é essencial para definir o objeto de análise como fantástica.

2.2.1. Infinitude e multiplicidade do processo interpretativo

Sabendo-se da importância da interpretação para a devida delimitação do seu gênero, faz-se necessário também analisar o caráter volátil do processo interpretativo e de seus resultados.

¹ should focus not on the experience of an individual reader but on the history of a work's reception and its relation to the changing aesthetic norms and sets of expectations that allow it to be read in different areas. (CULLER, 1997, p.137)

Luigi Pareysson, em *Os problemas da Estética*, reserva um capítulo para discorrer sobre a leitura da obra de arte, termo que engloba obras literárias. Dentre os tópicos que apresenta, dois deles são fundamentais para melhor entender o processo de interpretação, que mais são respostas dadas a falsos dilemas do que conceitos criados por ele. A questão da infinidade e da multiplicidade do processo interpretativo muitas vezes pode parecer um empecilho para que trabalhos com rigor científico sejam feitos no campo da literatura, Luigi apresenta estas questões da seguinte maneira:

Por um lado não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. Por outro lado as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, a até mais, se pensarmos as mudanças que, no curso da vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e pontos de vista [...]

“(PAREYSSON, 2001, p.224)

Cria-se, então, uma necessidade de se fugir de um possível relativismo que acabaria por desvalorizar o processo interpretativo. A ideia de que existem infinitas interpretações pode atribuir um caráter arbitrário e impreciso aos trabalhos que dependem de algum tipo de processo interpretativo para se realizarem. A resposta de Pareysson a esta questão é que um conhecimento não precisa ser único para ser pleno, ou seja, as diversas interpretações não precisam ser universais para serem validadas. Além disso, um grande número de interpretações não significa que todas elas estejam em pé de igualdade. A sensibilidade estética do receptor ditará a qualidade de sua interpretação.

A obra não precisa ter a leitura que o autor faria dela, o que tira deste a última palavra acerca da interpretação de sua criação e por sua vez, torna a obra maior que o autor, fonte de análises e interpretações sob infindáveis pontos de vista. Estas muitas interpretações não relativizam o conhecimento produzido acerca da obra, mas reforçam sua *inexauribilidade* (conceito que será trabalhado a seguir).

2.2.2. O leitor-modelo

Mesmo com os conceitos interpretativos de Pareysson, ainda é possível relativizar as classificações de Todorov afirmando que um leitor mais apático e resistente ao espanto trazido pelo fantástico poderia simplesmente “não ver” a dúvida e a hesitação que lhe dão vida, adotando uma cética postura de que os eventos são sempre meras coincidências. Logo, vê-se que o fantástico pede um perfil específico de leitor. Pois, mesmo que a resposta do processo interpretativo não esteja com o autor, é necessário para a análise que será feita um grau maior de especificidade para ele.

Sendo assim, mais um critério se mostra necessário. Em seu livro *Lector in Fabula*, Umberto Eco apresenta o conceito de *leitor-modelo*, partindo do pressuposto de que “um texto, de uma forma ainda mais decisiva que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor.” (ECO,2004. P.36).

A escrita, quando aplicada para mensagens informativas, por exemplo, geralmente apresenta poucos espaços em branco deixados pela sintaxe e pela semântica das palavras nela utilizada. Por exemplo, na mensagem “Reduza a velocidade” um número muito pequeno de inferências tem de ser feito pelo destinatário para que a mensagem se complete: ele deve presumir que a velocidade à qual a mensagem se refere é a do veículo na qual ele se encontra, deve presumir que a velocidade deve ser reduzida no momento em que ele avistar a mensagem e, acima de tudo, ter conhecimento sintático o suficiente para perceber que a voz imperativa se dirige a ele, mas não necessariamente de forma empírica. Todas essas inferências foram previstas pelo emissor.

Já o texto possui uma gama muito mais vasta de espaços que exigem a cooperação do leitor para sua transmissão, e dentre os diversos tipos de textos escritos, seria possível traçar uma linha ascendente indicando um crescimento diretamente proporcional entre nível estético do texto e importância da cooperação do leitor. Pois a partir do momento em que um texto se apresenta como uma experiência estética, ele pressupõe um número enorme de espaços semânticos e sintáticos a serem preenchidos pelo leitor, das possibilidades de preenchimento desses espaços é que nasce o que Pareysson chama de *inexauribilidade* da obra de arte.

Logo, para que um texto seja devidamente interpretado, as competências interpretativas do leitor têm que se equiparar às competências gerativas do autor, do contrário o processo interpretativo falha e características possivelmente essenciais ao entendimento ou à sua fruição passam despercebidas. Todo o texto tem um *leitor-modelo*, que seria aquele leitor previsto pelo autor no ato da escrita de seu texto. O *leitor-modelo*, segundo Eco “preenche os espaços em branco, tanto sintáticos quanto semânticos que o texto apresenta” interpretando-o assim, de maneira correta. Um brasileiro que nunca teve contato com clássicos da literatura universal não entenderá diversas referências que Machado de Assis faz em seus livros a obras como *Hamlet*, *Iliada*, *A Divina Comédia* e muitas outras. O leitor modelo da obra *Dom Casmurro*, por exemplo, tem de ser minimamente versado em literatura para ao menos entender as referências feitas no livro.

Porém, caso o leitor extrapole o processo interpretativo, descobrindo significados que o texto não oferece, este é o caso da *superinterpretação*. Um leitor poderia dizer que o conto *The Black Cat* é uma apologia aos direitos dos animais, pelo simples fato de que o personagem parece ser assolado por infortúnios depois de matar seu gato. Mas Poe nunca foi moralista e o tom de sua obra mais mostra as consequências do alcoolismo na vida de um homem do que a morte do gato em si, que não é nada mais do que um passo numa escala de crueldade que culmina na morte da esposa do personagem, deixando claro que tirar uma vida humana é incomparavelmente pior do que matar um gato, mensagem que não combina com ativistas de direitos dos animais, que, diga-se de passagem, não existiam na época de Poe.

Sendo assim, a *superinterpretação* nasce quando um elemento no texto é considerado uma alusão a outra coisa com a qual não está necessariamente relacionado. Eco explica que:

O indício é considerado signo de outra coisa somente em três condições: quando não pode ser explicado de maneira mais econômica; quando aponta para uma única causa (ou uma quantidade limitada de causas possíveis) e não passa um número indeterminado de causas diferentes, e quando se encaixa com outro indício. (ECO, 2001. p.57)

Por isso, encontrar o *leitor-modelo* de uma obra é delimitar aquilo que o texto tem a oferecer, sem incorrer em *superinterpretação* ou em *subinterpretação*, mas se manter em um espaço razoável de inferências que não são refutadas pelo texto nem

mutuamente excludentes. O *leitor-modelo* se caracteriza como aquele que lê o texto da maneira que ele (o texto) espera ser lido.

Esta análise se propõe a encontrar o leitor-modelo de *O Espelho* enquanto narrativa fantástica, levantando questões como o uso da verossimilhança para a construção de cenário, personagens e eventos, assim como quais são as inferências semânticas que devem ser feitas pelo leitor para que seja possível a fruição apropriada do conto, validando assim, sua classificação.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DA OBRA

A análise do conto *O Espelho*, de Murakami Haruki, será feita de modo a justificar sua classificação como conto pertencente ao gênero fantástico proposto por Todorov, seguindo os critérios interpretativos de Umberto Eco para identificar o efeito que cada passagem cria no leitor. A versão do conto utilizada para análise foi escrita na língua japonesa e, até o presente momento, nenhuma tradução do japonês diretamente para o português foi publicada. Sendo assim, a tradução das passagens retiradas do conto não foi obtida através de nenhum outro livro, mas feita durante a produção deste trabalho com propósitos acadêmicos.

3.1. O *kaidan* e a fruição do sobrenatural

O costume de se contar histórias que girem em torno de acontecimentos sobrenaturais ou estranhos com o intuito de despertar medo, tensão e curiosidade é marcante em grande parte da história humana. Por mais que os avanços no conhecimento científico possam ter diminuído o número de fenômenos que podemos chamar de desconhecidos, tirando assim parte da força de narrativas que antigamente eram envoltas em mistério e fascínio, a criação e transmissão de narrativas com o objetivo de atizar tensão, medo e hesitação permanece até hoje como uma prática que pode ser encontrada em qualquer cultura.

Segundo H.P. Lovecraft, em seu ensaio sobre o horror sobrenatural em literatura, o sentimento de incerteza, perigo e fascínio temeroso pelo desconhecido durarão “tanto quanto a raça humana”. (LOVECRAFT, 1945, p.8, tradução nossa) É destas sensações já pré-programadas em nossas mentes que o fantástico de Todorov se utiliza para criar o

sentimento de hesitação, sentimento este que é a viga mestra na fruição de uma obra deste gênero.

O conto *O Espelho* é um tipo de narrativa dentro da narrativa, onde o personagem-narrador está reunido com amigos que contam, uns para os outros, experiências sobrenaturais ou assustadoras que tiveram. Sendo assim, como não se trata apenas de uma “história de terror”, mas também de uma “história sobre contar histórias de terror” faz-se necessário um breve resumo de como tal prática se desenvolveu no Japão, visto que é aí que as muitas noções estéticas que permeiam a fruição da obra têm suas raízes.

Estabelecer quando a narrativa oral do conto de terror no Japão se iniciou é uma tarefa árdua, mas a prática de compilar tais histórias e criar práticas voltadas apenas para sua propagação é algo que mostra claras manifestações no período Edo (1603-1868) quando o termo *kaidan* já era usado para se referir a contos e narrativas sobrenaturais ou assustadoras, como o nome já implica. Ainda no século XVII, tornou-se popular a prática conhecida como *Hyakumonogatari Kaidankai*, que consistia em reunir um grupo de pessoas para contar relatos de encontros sobrenaturais, muitas vezes obtidos através de terceiros. Ao término de cada relato, o narrador se retiraria da sala e entraria em uma outra que continha cem velas e um espelho, onde deveria apagar uma das velas e se olhar no espelho antes de voltar a sala e ouvir o próximo conto. À medida que as narrativas eram feitas, a sala com as velas ficaria gradualmente mais escura e assustadora, até que, no centésimo conto, a última vela seria apagada, deixando o contista em total escuridão.

Tal prática, que tem suas origens em práticas budistas de narração de histórias, já mostra claramente que o costume de se narrar contos de terror vem acompanhado da necessidade de se recriar uma atmosfera de tensão, incerteza e medo que ajudarão a potencializar o efeito da narrativa. Pode-se ligar tal atmosfera ao conceito de *kotodama* no qual se acredita que as palavras estejam imbuídas de algum tipo de energia ou poder místico que lhes possibilitaria afetar a realidade de algum modo. Tal conceito é antigo no Japão e perpassa diversas áreas da cultura, como mitologia, rituais religiosos, artes marciais, etc. Nos encontros, com o intuito de se contar histórias assustadoras, o medo criado no momento da narrativa, e em consequência, o grau de impacto das histórias,

encontravam sua base não só na eloquência do narrador, mas também no receio de que as entidades das quais falavam poderiam acabar sendo evocadas a contragosto.

Na metade do século XVIII, as narrativas passam também para a forma escrita, o *kaidanshu*. Apesar dos elementos sobrenaturais já estarem presentes em obras escritas mais antigas como *Genji Monogatari* e *Konjaku-monogatari-shû*, eles apenas aparecem em partes dessas obras e não se pode dizer que a fruição das mesmas dependia inteiramente da maneira com a qual os eventos sobrenaturais eram apresentados na narrativa. E por mais que obras como *Nihon Ryôiki*² possam ser consideradas como compilação de contos sobrenaturais, a estética dos contos está demasiadamente ligada a conceitos budistas, muitas vezes ecoando moral com fins didáticos, ainda não se utiliza do sobrenatural como eixo de fruição da obra através de espanto, medo e hesitação.

Com o tempo, o *kaidan* vai atingindo novos níveis de sofisticação, ao passo que a demanda por histórias estranhas, misteriosas e imaginativas crescia. O estilo atinge seu ápice de popularidade com a publicação de *Ugetsu Monogatari*, por Ueda Akinari em 1776. Contendo nove histórias em cinco volumes, a obra foi um marco na literatura do período Edo, e suas influências se propagaram até grandes autores modernos como Tanizaki Jun'ichiro e Akutagawa Ryûnosuke.

O termo *kaidan* não é mais utilizado comumente no Japão contemporâneo para se referir a histórias de terror, para tais, geralmente usam-se os termos *horror* ou *kowai hanashi*, mas mesmo com toda a ocidentalização da cultura japonesa, o advento de novas tecnologias e a efervescência das produções literárias, pode-se dizer que o cerne do conto sobrenatural continua sendo o sentimento de medo, hesitação e espanto do leitor, assim como no fantástico de Todorov. Toda a fruição deste tipo de narrativa gira em torno da manipulação das expectativas do receptor para conduzi-lo a sensações específicas até o momento do contato com o sobrenatural, do clímax ou do desfecho. O cenário, o modo de se descrever cenas e a maneira com a qual é descrito o sentimento dos personagens são todos pontos importantes na fruição de uma narrativa de terror.

O Espelho é um conto que transparece toda essa estética com clareza. É possível analisar a narrativa onde as intenções do personagem-narrador, ao se dirigir aos seus ouvintes, tem certa sincronia com a intenção que o autor tem ao se dirigir ao leitor.

² Trata-se da mais antiga compilação de *setsuwa*, gênero literário caracterizado por enredos simples, diálogos diretos e, comumente, tom dramático, maravilhoso ou sobrenatural na história.

3.2. Preparação do discurso (parágrafos 1 a 7)

O conto se inicia com um discurso do narrador-personagem acerca de suas crenças em relação a como opera o contato com o mundo sobrenatural. O que já apresenta ao leitor o tema do conto. A princípio, o leitor desconhece a presença de ouvintes, temos apenas um discurso levemente informal, indicado por usos de partículas como “ね” e “よ”³. Cria-se, assim, no leitor a sensação de que o personagem-narrador se dirige a ele, trazendo-o para mais perto da atmosfera que se intensificará posteriormente.

A opinião que o personagem-narrador mostra no início do texto é clara e definida quando diz: “sinto que tais tipos de história podem ser divididas em padrões”⁴. Ele acredita que as habilidades extrassensoriais das pessoas se manifestam de maneiras diferentes, o que explicaria o fato de que algumas conseguem ver fantasmas, mas sem experienciar premonições e vice-versa. O tom com o qual esta opinião é dada já nos faz inferir que nosso personagem-narrador não é nenhum tipo de fanático religioso, ou que se apegue nesse assunto de maneira passional através de pesquisas, muito menos que tente, deliberadamente se envolver com eventos sobrenaturais através de quaisquer tipos de rituais. Ele nos parece uma pessoa consciente e de temperamento razoável e isso ajuda no efeito de identificação entre leitor e personagem.

Já podemos ver os primeiros traços do leitor-modelo de Umberto Eco se mostrando: uma pessoa com fortes crenças pessoais acerca de como funciona o “mundo dos mortos” citado no primeiro parágrafo, poderia desde o primeiro parágrafo, começar a se distanciar da narrativa emocionalmente, caso houvesse choque entre as crenças do personagem-narrador e as do leitor. Este distanciamento prejudicaria o impacto que a narrativa terá sobre o leitor, que é imprescindível na fruição do fantástico.

Da mesma maneira, uma pessoa totalmente cética, que resiste fortemente a sugestões sequer da existência de um mundo sobrenatural, poderia sofrer o mesmo tipo de “amortecimento” das sensações que a narrativa se dispõe a causar. Portanto, poderíamos dizer que o leitor-modelo do fantástico não pode ter crenças pessoais ou

³ A partícula “ね”(ne) é usada quando o falante pede confirmação do ouvinte sobre o enunciado, enquanto a partícula “よ”(yo) é enfatizadora. Ambas são utilizadas através de um processo de sufixação.

⁴ そういったタイプの話にはいくつかのパターンがあるじゃないかって気がするんだよ。
(Conferir em Anexo 1)

incredulidade afetando sua experiência estética de leitura, pois a hesitação que o texto se propõe a causar pede, nas palavras de H.P. Lovecraft: “um certo grau de imaginação e capacidade de desprendimento da vida cotidiana.”⁵(LOVECRAFT, 1945. P.8, tradução nossa)

No terceiro parágrafo temos a frase que define o tom do discurso: “Eu mesmo já tenho mais de trinta anos, e nunca vi um fantasma sequer”⁶.

A partir deste momento, a aproximação com o leitor aumenta drasticamente (presumindo que este também nunca tenha visto um fantasma), pois ele confirma as inferências anteriores de que ele é uma pessoa sem contato com o sobrenatural, por mais que o leitor tenha passado por inúmeras experiências extrassensoriais, ele há de reconhecer que a maioria das pessoas não passou e se coloca no lugar delas. Portanto, é possível ousar dizer que o leitor-modelo do conto se parece com nosso personagem narrador: não tem qualquer tipo de sonhos, visões ou sentimentos premonitórios e não tem a capacidade de ver fantasmas, pois se o leitor não é acometido por nenhuma sensação de medo, tensão ou espanto, a experiência estética que a obra se propõe a passar fica prejudicada.

O personagem-narrador ainda reforça esta ideia contando um breve caso em que ele estava com dois amigos no elevador, e estes viram o fantasma de uma mulher enquanto ele não via nada. Antes que o leitor possa questionar a veracidade do conto, ele já adiciona: “Não é mentira. Esses dois não são o tipo de amigo que me incomodariam com brincadeiras”⁷

Reforçar a credibilidade do conto antes de contá-lo é uma técnica comum em diversos escritores que se aventuram no campo do fantástico, como Todorov, por exemplo. É preciso que o narrador confira ao seu discurso o maior grau de seriedade que puder, e eliminar do ouvinte a possibilidade de julgar o ocorrido como uma mentira. O personagem-narrador nunca viu nenhum fantasma, mas conhece quem viu e, segundo ele, tais pessoas estavam dizendo a verdade.

⁵ “A certain degree of imagination and capacity of detachment from everyday life”

⁶ “僕はもう三十年何生きているけれど、幽霊なんて一度も見ることがない” (Conferir em Anexo 1)

⁷ “嘘じゃないよ。それにその二人もわざわざ僕をかつぐようなタイプの友だちじゃないんだ。” (Conferir em Anexo 1)

Cria-se uma atmosfera de tensão a partir desta afirmação, ainda que muito leve, pois existe mais uma vez o processo de identificação: o leitor pode nunca ter experienciado fenômenos sobrenaturais, mas as chances de conhecer quem diz que os viveu é muito mais alta. Como se pode ver, ainda se caminha em uma narrativa totalmente verossímil, na qual os elementos sobrenaturais são apenas sugeridos delicadamente, não há choque do real com o sobrenatural ainda, a narrativa está apenas preparando o leitor para iniciar sua caminhada em direção ao desconhecido, ao estranho, ao macabro, redirecionando-o para o ponto onde, mais tarde, se atingirá o ápice.

Nos parágrafos que antecedem o início da história a ser contada pelo personagem-narrador, algumas observações se mostram importantes, a ênfase que o narrador dá ao fato de sua experiência ter sido única, conferindo ao episódio uma singularidade maior e, como consequência, maior impacto. Outro ponto a se salientar é a confirmação explícita de ouvintes no recinto, através do seguinte trecho:

“Não, por favor. Guardem os aplausos. Não creio que minha história os mereça.”⁸

Pode-se ver a partir deste ponto, com clareza, a expectativa dos ouvintes em relação ao relato do narrador-personagem, o que nos remete à antiga tradição de encontros que visavam uma antologia oral de eventos assustadores (*kaidan*). A fruição da obra sobrenatural encontra seu principal eixo nesta expectativa, nesta curiosidade ávida de sentir a hesitação, a tensão e o medo que o contato com o sobrenatural proporciona. Todorov realça tal hesitação como pré-requisito do fantástico.

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. (TODOROV, 2004, p.165)

O leitor-modelo da obra em questão espera por tais sentimentos, pois ele está, assim como os ouvintes do narrador-personagem do conto, ávido por um tipo de emoção que só este tipo de narrativa pode proporcionar.

Logo antes de começar a narrar sua história, o personagem mais uma vez reforça que nunca viu fantasmas e não tem poderes paranormais, e que sua história pode ser

⁸ “いや、いいよ、拍手はよしてくれよ。そんなたいした話でもないんだからさ。”(Conferir em Anexo 1)

decepcionante: uma dialética que consiste em diminuir as expectativas do ouvinte (neste caso também o leitor) para que fique mais fácil superá-las posteriormente.

Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, cita Penzoldt quando discursa sobre o aspecto sintático da narrativa fantástica:

A estrutura da história de fantasma ideal pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante... Esse ponto é evidentemente a aparição do espectro. (TODOROV, 2004, p.165)

Esta gradação não chega a ser obrigatória, embora seja muito recorrente nas histórias de terror que sempre acompanharam o gênero fantástico, ora dentro dele, ora sendo classificadas como outros gêneros vizinhos. É uma progressão que geralmente começa logo no início da narrativa e culmina no que Lovecraft chama de “seu ponto menos mundano” (LOVECRAFT, 1945 p.13, tradução nossa): o ápice da história, o ponto de maior tensão, que será o momento do contato com o sobrenatural. Em casos de narrativas mais longas, podemos encontrar diversos momentos em que este “contato” acontece, porém, espera-se que ao final da obra, um pico maior que os outros lhe dê desfecho. No livro *Caçando Carneiros* de Murakami Haruki, existem diversos pontos onde acontecimentos estranhos são deixados sem explicação racional, entretanto, nenhum deles é explicitamente sobrenatural, o que atende ao pré-requisito de Todorov para classificar a obra como fantástica. Ainda assim, ao final da obra, o diálogo do personagem principal com um amigo que supostamente estaria morto marca o ponto culminante do livro, sem, no entanto, revelar definitivamente se este amigo estaria ou não, morto.

Como *O Espelho* trata de uma narrativa consideravelmente curta, tal progressão se dará uma única vez, facilitando sua análise aqui feita. O autor define claramente o primeiro estágio de tensão através da narrativa dentro da narrativa, onde coloca seu personagem para contar por ele, como uma segunda voz. Nos sete primeiros parágrafos, o relato sobrenatural *per si* ainda não começou, tudo que é feito é uma espécie de preparação do terreno, onde a credibilidade do narrador é reforçada, a expectativa do leitor é regulada (por um lado diminui, pois o narrador deixa implícito que nenhum fantasma aparecerá e, por outro, se mantém, pois sabe que é uma história aterrorizante) e define o leitor-modelo através do processo de auto-identificação, que consiste em apresentar o narrador como alguém com quem o leitor pode facilmente sentir empatia

por ter passado por experiências semelhantes ou ter a mesma opinião sobre um determinado assunto.

3.3. Apresentação do ambiente (parágrafos 8 a 14)

A partir deste ponto, entra-se na narrativa dentro da narrativa. Há a predominância de tempos verbais no passado e frequentemente as opiniões pessoais do narrador interrompem a descrição de locais e eventos, criando um ritmo levemente fragmentado na narrativa, pontuada tanto por observações que o narrador faz enquanto narra, quanto por impressões que ele teve na época dos fatos narrados.

Se os primeiros parágrafos foram uma preparação para a caminhada em direção ao fantástico, é a partir do oitavo que a caminhada começa. Logo depois de contextualizar brevemente a época em que evento ocorreu em sua vida, ele descreve onde estava e o que fazia: era vigia noturno numa escola.

A verossimilhança é imprescindível na construção do fantástico, pois uma vez que ele depende de um equilíbrio sutil entre o mundano e o surreal, cada passo que se dá para construir a tensão do conto deve ser verossímil. A função de vigia noturno coloca o personagem facilmente numa posição onde ele será obrigado a perambular desacompanhado à noite no local de trabalho. Diversos mecanismos que ajudam na construção da tensão da narrativa ficam, desde já, justificados.

É comum que qualquer leitor se pergunte as motivações do personagem da narrativa que está a ler. No fantástico, a falha do autor em explicar tais motivações pode acabar prejudicando a fruição da obra, pois o leitor perceberá que o personagem foi debilmente guiado pelo autor a uma situação de tensão e perigo apenas para atender á necessidade da narrativa de tal fato.

Igualmente inverossímil seria fazer um personagem receoso ou pouco corajoso se expor a esta lenta caminhada em direção ao evento culminante da narrativa de maneira voluntária, o personagem-narrador deixa claro que tinha coragem o suficiente para fazer tal serviço, quando diz: “aos dezoito ou dezenove anos, desconhece-se o

medo”⁹ E, mais tarde, reforça tal afirmação ao dizer que, se necessário usaria suas habilidades de *kendô*.

A partir do décimo terceiro parágrafo, nos aproximamos da descrição do evento em si. O cenário já foi apresentado de maneira neutra, mas ainda lhe faltam os elementos que contribuirão para a crescente tensão e hesitação do fantástico. O mês do ocorrido é outubro, época em que é comum haver fortes ventanias no Japão, o que justifica com verossimilhança o vento forte que faz o portão da piscina bater. A partir do décimo quarto parágrafo, onde o narrador-personagem faz a sua primeira ronda na escola, é importante ressaltar a desaceleração do *tempo psicológico*, descrito de forma clara por Benedito Nunes:

Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 1988, p.36)

Quanto mais próximos estamos do clímax, mais dilatado o tempo psicológico se torna, para que se possa descrever melhor todas as sensações experimentadas pelo personagem. O leitor, tendo como pré-requisito para a fruição da obra uma certa empatia com o personagem, necessita destas sensações para poder simulá-las em si mesmo com a maior eficiência possível e acompanhar o ritmo da narrativa da maneira correta, ou seja, da maneira com a qual o leitor-modelo acompanharia.

3.4. Aumento da tensão (parágrafos 15 a 20)

A hesitação que, segundo Todorov, dá vida ao fantástico funciona melhor quando pontuada na narrativa de maneira sutil. Assim que o personagem acorda para sua segunda ronda às três da manhã, ele se sente estranho, mas é apenas um sentimento vago que ele mesmo não consegue descrever direito, não há nada que objetivamente explique o mal-estar que ele descreve como “uma sensação estranha”¹⁰ Esta brecha ainda nos permite justificar sua indisposição por quaisquer outros motivos banais.

⁹ “だって十八、十九の頃なんてもったく怖いものしらずだもんね。” (Conferir Anexo 1)

¹⁰ “僕はなんだかすごく変（へん）な気がした。” (Conferir Anexo 1)

A nova ronda é feita no mesmo cenário descrito nos parágrafos anteriores, porém a inexplicável sensação do personagem-narrador começará a acrescentar a esse cenário um tom mais sombrio, como por exemplo, quando fala do som do portão da piscina que batia: “Porém, tinha a impressão que o som estava diferente.”¹¹

Estruturas como “気がするんだよ” (tinha a impressão que), que se repetirão diversas vezes a partir deste ponto da narrativa, colocando a percepção do personagem-narrador em xeque e sugerindo uma transição entre o real e o imaginário. A incerteza dele acerca dos eventos mantém a hesitação necessária ao sobrenatural sem, porém, tirar-lhe toda a credibilidade que foi construída nos primeiros capítulos. Ainda referindo-se ao portão que batia com o vento, o personagem-narrador faz uma alegoria (que admite ser estranha) entre o barulho feito pelo portão e os movimentos negativos e positivos da cabeça de um louco. Tal comparação ajuda a acrescentar ao cenário, antes comum, um tom mais bizarro.

Ao caminhar em direção ao clímax, a descrição da escuridão é reforçada e o vento é citado novamente, de modo a reforçar a atmosfera sombria da cena. Mais uma dilatação do tempo psicológico acontece no vigésimo parágrafo, onde o personagem-narrador se depara com o espelho, tomando um susto a princípio, mas sendo invadido logo depois por uma sensação de alívio que será logo contrastada com a entrada no clímax que se segue.

3.5. O Clímax (parágrafos 21 a 26)

O choque com o sobrenatural, o contato com o “outro mundo” (ao qual uma clara referência é feita no início do conto) é talvez o ponto mais importante da obra. Essa importância se dá justamente pelo fato de que o fantástico pede a incerteza e a hesitação por parte de seus personagens, e é necessária certa habilidade por parte do autor para construir um clímax e preservar a incerteza do fantástico.

O leitor-modelo, quando percebe que o objeto que dá nome ao conto aparece misteriosamente no cenário, já infere facilmente que o contato com o sobrenatural muito provavelmente será dado através deste. O espelho é uma figura comum nas obras de

¹¹ “でもね、その音が何かしらさっきとは違うような気がするんだよ。” (Conferir Anexo 1)

Haruki, e tem grande importância em obras como *Após o Anoitecer*, onde o reflexo das pessoas por vezes permanece parado fitando-as logo depois delas virarem suas costas ao espelho que estavam observando. Diversos outros autores já utilizaram o espelho como uma referência para uma porta para outro mundo, ou lhe conferiram algum modo de interagir com o mundo sobrenatural.

O personagem-narrador a princípio se assusta com o próprio reflexo, pois não esperava que o espelho estivesse no corredor onde faz a ronda. Logo depois de se acalmar e ascender um cigarro, tem início o que poderíamos chamar de “contato com o sobrenatural”, que se inicia com o seguinte trecho:

Por volta da terceira baforada, senti, repentinamente, uma sensação estranha. A imagem do espelho não era eu. Na verdade, sua aparência era idêntica á minha. Não há dúvida. Mas definitivamente não era eu. Sabia disso instintivamente: estritamente falando era eu, mas um outro eu, que nunca deveria ter tomado forma.¹²

Diante de tamanha indefinição, não há como esclarecer se a paralisia que toma conta de seu corpo logo em seguida provém unicamente do medo ou de algum tipo de força sobrenatural, pois o próprio personagem narra a cena através de sensações. Começa neste ponto a ambiguidade na interpretação do ocorrido, por um lado a sanidade do narrador pode ser posta em xeque a partir deste momento, mas por outro, pode-se dar crédito ao seu relato.

Pode-se notar também, que em momento algum a imagem refletida no espelho faz movimentos diferentes dos do personagem: “Logo depois ele moveu a mão... percebi que eu estava fazendo os mesmos gestos.”¹³ Vê-se então que o espelho em questão não faz nada que um espelho não deveria fazer, ainda assim, a maneira pela a qual a cena é descrita dá a entender que o espelho não estava simplesmente refletindo sua imagem, mas que o personagem-narrador estava imitando seu próprio reflexo. A

¹² “煙草を三回くらいふかしたあとで、急に奇妙なことに気づいた。つまり、鏡の中の像は僕じゃないんだ。いや、外見はすっかり僕なんだよ。それは間違いないんだ。でも、それは絶対に僕じゃないんだ。僕にはそれが本能的にわかったんだ。いや、違うな、正確に言えばそれはもちろん僕なんだ。でもそれは僕以外の僕なんだ。それは僕がそうあるべきではない形での僕なんだ。うまく言えないね。この感じを他人に言葉で説明するのはすごく難しいよ。” (Conferir Anexo 1)

¹³ “やがて奴の方の手が動き出した... 気がつくと僕も同じことをしていた。” (Conferir Anexo 1)

tensão atinge seu ápice neste ponto, quando o personagem se vê paralisado diante do desconhecido, a sensação de impotência é um elemento comumente usado para se construir tensão, pois impotência potencializa o medo.

Com um grito, o personagem-narrador fala que consegue se “libertar” daquilo que estava prendendo-o e se joga contra o espelho com sua espada de madeira, quebrando-o. Ele corre de volta para o quarto e se esconde debaixo de suas cobertas.

3.6. O Desfecho (parágrafos 27 a 29)

Muitas vezes o desfecho de um conto fantástico é o próprio clímax, fazendo com que a narrativa se encerre quando o nível de tensão está em seu ápice. Mas existem casos em que o “contato com o sobrenatural” não encerra a história, como no conto em questão. Como *O Espelho* é uma narrativa dentro da narrativa, nada mais adequado do que se voltar ao primeiro cenário, onde o personagem-narrador está contando sua experiência, para que ele faça suas considerações e impressões acerca do que viveu.

Assim que o personagem-narrador termina a sua narrativa ele declara que “nunca houve espelho algum”¹⁴, pois quando volta ao local do ocorrido pela manhã, apenas o cigarro que fumava e a espada de madeira que portava se encontram no corredor. Inferem-se duas principais explicações para o evento: a primeira é que tudo não passou de uma ilusão ou um sonho, o que Ítalo Calvino, em *Contos Fantásticos do Século XIX*, chama de “boa tampa para todas as panelas”. (CALVINO, 2004, p10) Nesta primeira interpretação o personagem na verdade fez a ronda normalmente, deixou o cigarro e a espada caírem por algum motivo que não se lembra e que voltou a dormir normalmente. Ou que na verdade a segunda ronda nunca aconteceu, ele sequer teria despertado uma segunda vez, apenas tido um pesadelo.

A outra explicação é que o espelho (que sumiu tão misteriosamente quanto apareceu) era a manifestação de algum tipo de força ou entidade sobrenatural. Mas como o personagem não deixa explícitas nem uma opção nem outra, ficamos na incerteza. Dá-se então, o fantástico de Todorov, onde a explicação de um acontecimento

¹⁴ “こういう話の結末ってわかると思うんだけど、もちろん鏡なんてはじめてからなかったよ” (conferir Anexo 1)

atípico é deixada na dúvida, com duas explicações possíveis: uma que segue as leis da natureza, e outra que admite a existência de forças sobrenaturais.

No último parágrafo do conto, o personagem-narrador, dirigindo-se aos seus ouvintes, diz: “A propósito, talvez vocês tenham notado que nesta casa não há espelho.”

¹⁵ Reforçando o impacto que a experiência teve sobre ele. E finaliza o conto reforçando mais uma vez sua própria credibilidade, através da frase: “Esta estória é verdadeira.” ¹⁶

¹⁵ “ところで君たちはこの家に鏡が一枚もないことに気づいているよね。”(Conferir em Anexo 1)

¹⁶ “本当の話(はなし)。”(Conferir em Anexo 1)

CONCLUSÃO

Após analisar a teoria da literatura fantástica, podemos definir o gênero como uma narrativa que proporciona uma experiência estética singular, onde a fruição ocorre através dos sentimentos de hesitação causados no leitor. Os fenômenos estranhos devem ser deixados sem explicação, para que o leitor sempre possa escolher entre duas possibilidades: a aceitação ou a negação do sobrenatural. Caso a narrativa adote uma explicação dos fenômenos que não fere as leis da natureza, temos então o gênero “estranho”. Caso a explicação dos fenômenos dada pelo texto confirme a existência de forças sobrenaturais, teremos então o gênero “maravilhoso”.

Assim sendo, *O Espelho*, de Murakami Haruki é um conto que representa perfeitamente o movimento cooperativo que deve haver entre o leitor e o texto para que a fruição da obra fantástica aconteça. Deve haver a expectativa por parte do leitor, pois é a partir desta que os sentimentos que classificam a obra como fantástica, tais como hesitação e espanto, se concretizarão. E o narrador, ciente desta expectativa, deve saber como manipulá-la através da regulação da verossimilhança com a qual narra a história, o ritmo que adota para sequenciar os fatos e o tom que incorpora a sua narrativa.

Ainda que o leitor empírico do conto em questão tenha crenças pessoais que estejam em dissonância com os acontecimentos que se apresentam em *O Espelho*, espera-se que ele tenha a capacidade de se colocar no lugar do leitor-modelo da semiótica de Umberto Eco para que a fruição da obra se realize de maneira apropriada ou esperada pelo autor. Pois no momento em que uma obra é concebida, nasce junto com ela um leitor-modelo que é presumivelmente capaz de realizar a experiência estética que ela propõe. Ainda que, para uma determinada pessoa, o espelho seja um objeto que carrega significados profundos, a aplicação destas filosofias na interpretação da obra só é conveniente na medida em que ela encontra respaldo na mesma. Diversas simbologias e interpretações podem enriquecer a experiência estética da leitura, mas isso não quer dizer que o texto necessite delas. A obra apresenta um conjunto de elementos precisamente combinados de forma a provocar certas sensações no leitor, um vislumbre do fantástico que, antes de relacionar-se com moral ou filosofia, é estabelecido no cenho de um leitor-modelo.

É importante ressaltar que o conceito de leitor-modelo visa não o estabelecimento de regras através das quais a obra deve ser lida, desclassificando outros critérios interpretativos. Mas sim apresenta um ponto de partida neutro a partir do qual diversos outros olhares podem ser lançados à obra. Inúmeros modos de leitura e interpretação como a leitura comparada, o olhar sociológico da obra ou uma abordagem psicanalítica detêm sua importância para explorar a riqueza de um texto.

BIBLIOGRAFIA

CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Ben Abramson, 1945.

MURAKAMI, Haruki. 鏡. Em: めくらやなぎと眠る女. Tóquio: Shinchosha, 2009.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PAREYSSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POE, E.A. *Tales of Mystery and imagination*. London: Collector's Library, 2003.

REIDER, Noriko. *The emergence of Kaidan-shu: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*. HighBeam Research, 2001. Disponível em:
<http://www.kaidan.org/review_lit_k2.html> Acesso:02/07/2013

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1 – *Kagami*, de Murakami Haruki

MURAKAMI, Haruki. 鏡. Em: めくらやなぎと眠る女. Tóquio: Shinchosha, 2009.

Parágrafos 1 a 3

さっきからずっとみんなの体験談を聞いてるとね、そういったタイプの話にはいくつかのパターンがあるんじゃないかって気がするんだよ。まずひとつはこちらに生の世界があって、あちらに死の世界があって、それが何かの力によってどこかでクロスするっていうタイプの話だね。たとえば幽霊とか、そういうの。それからもうひとつは三次元的な常識を超えたある種の現象や能力が存在するってことだね。つまり予知とか虫の知らせとかね。大きく分けるとそのふたつに分類できると思うんだ。

で、そういったのを総合してみるとさ、みんなどちらか一方の分野だけを集中して経験しているような気がするんだな。つまりさ、幽霊を見ている人はしばしば幽霊は見るんだけど、虫の知らせを感じることはまずないみたいだし、虫の知らせをよく体験する人は幽霊って見ないんだね。どうしてだかはよくわからないけれど、そういう個人的な傾向というのはたしかにあるみたいだね。何となくそういう感じがするんだ。

それから、もちろんどちらの分野にも適さないって人もいる。たとえば僕がそうだね。僕はもう三十何年生きているけれど、幽霊なんて一度も見ることがない。予知夢とか虫の知らせとか、そういうのを経験したこともない。二人の友だちと一緒にエレベーターに乗っていて、彼らが幽霊を見ていながら、僕はまったく気づかなかったというところもある。二人ともグレーのスーツを着た女が僕のわきに立っていたっていうんだけど、女なんて絶対に乗ってなかったんだ。我々三人きりだった。嘘じゃないよ。それにその二

人もわざわざ僕をかつぐようなタイプの友だちじゃないんだ。まあそれはそれですごく気味の悪い体験だったけど、それにしても僕が幽霊を見てないということに変わりはない。

とにかくそうなんだ。僕という人間は幽霊だって見ないし、超能力もない。なんというか、実に散文的な人生だよな。

でも僕にも一度だけ、たったの一度だけ、心の底から怖いと思ったことがある。もう十年以上前の話なんだけど、これまで誰にも話したことはない。口に出すことさえ怖かったんだ。口に出しちゃうと同じようなことがまた起こるんじゃないかって気がしてね、だからずっと黙ってた。でも今夜はみんなが順番にそれぞれ怖い体験談を聞かせてくれたわけだし、主人^{ホスト}である僕が最後に何も話さずに場を閉じるというわけにもいかない。それで、僕も思い切って話してみることにする。

いや、いいよ、拍手はよしてくれよ。そんなたいした話でもないんだからさ。前にも言ったように幽霊も出てこないし、超能力もない。僕が思っているほど怖い話じゃなくて、なんだということになっちゃうかもしれない。ま、それはそれでいい。とにかく話すよ。

僕が高校を出たのは六〇年代末の例の一連の紛争の頃でね、なにかといえば体制打破という時代だった。僕もまあそんな波に呑みこまれた一人で、大学に進むことを拒否して、何年間か肉体労働をしながら日本中をさまよってたんだ。そういうのが正しい生き方だと思ってた。ま、若気のいたりとかね。でも今から考えてみれば楽しい生活だったよ。それが正しかったとか間違っていたとかじゃなくて、もう一度人生をやりなおすとしても、たぶん同じことをやっているだろうね。そういうもんだよ。

放浪の二年めの秋に、僕は二ヵ月ばかり中学校の夜警をやった。新潟の小さな町のある中学校さ。僕はちょうど夏のあいだかなりタフに働いたせいで、少しのんびりしたかったんだ。なにしろ夜警ってのは楽

なんだよ。昼間は用務員室で寝かせてもらってさ、夜中になってから全校舎を二回チェックすればいいだけだからね。それ以外は音楽室でレコード聴いたり、図書館で本を読んだり、体育館で一人でバスケット・ボールをしたりしてたよ。夜中に学校で一人きりというのは悪くなかったね。いや、ちっとも怖くないさ。だって十八、十九の頃なんてまったく怖いもの知らずだもんね。

君たちは中学校の夜警なんてしたことないだろうから手順を一応説明しておく、見回りは午後の九時と午前の三時に一回ずつやるんだ。そういう風に決められている。校舎は結構新しいコンクリートの三階建てで、教室の数は十八から二十。そんなに大きな学校じゃないんだ。それに音楽室とか裁縫室とか美術室、それに職員室やら校長室なんかがある。校舎以外には給食室とプールと体育館と講堂がある。それだけをざっと見回るわけさ。

見回るチェック・ポイントは二十くらいあって、歩いてひとつひとつそれを確かめ、ボールペンでOKサインを用紙に書き込むんだ。職員室——OK、実験室——OK、てぐあいだね。もちろん用務員室に寝転んだままOK、OKって書きちゃうこともできる。でもそこまで手は抜かなかったよ。というのは見回ったってまあたいした手間ではないし、それに変なのがしのびこんでたりしたら、寝込みを襲われるのはこちらだものね。

で、九時と三時に僕は大型の懐中電灯と木刀を持って学校をまわる。左手に懐中電灯、右手に木刀だよ。僕は高校時代剣道をやってたから腕には自信がある。相手が素人なら、たとえ向うが日本刀の真剣持ってたってべつに怖かなかったさ。その頃はね。今なら一目散に逃げるよ、もちろん。

それは十月の初めの風の強い夜だった。寒くはなかった。どちらかというとむしろ暑いくらいの気候だった。夕方ごろからやけに蚊が多くてね。もう秋だというのに蚊取線香を二つ点けてたのを覚えてるよ。ず

うっと風が音を立てていた。ちょうどプールの仕切り戸が壊れていてね、これが風にあおられてばたんばたんとうるさかった。なおそうかとも思ったんだけど、暗くてなおしようもなかった。それで一晩中ばたんばたんさ。

九時に見回った時には何も起こらなかった。二十のチェック・ポイントは全部OKだった。鍵はちゃんとかかっているし、何もかもちゃんとあるべき場所にあった。変わったことは何もない。僕は用務員室に戻って目覚まし時計を三時にあわせてぐっすり眠った。

三時に時計のベルが鳴った時、僕はなんだかすごく変な気がした。うまく説明できないんだけど、実に変な気分なんだよ。具体的に言うとな、起きたくないわけさ。体が起きようとする僕の意志を押しとどめてるような感じさ。僕は寝起きはとも良いから、そんなことってあり得ない。で、無理に起きあがって、見回りの仕度をした。あいかわらずばたんばたんという仕切り戸の音がつづいていた。でもね、その音が何かしらさっきとは違うような気がするんだよ。気のせいと言われればそれまでだけど、うまく体に馴染まない。嫌だな、見回りたくないな、と思った。でもやはり意を決して行くことにした。だってそういうのって一度ごまかすと、その先何度もごまかすことになるからね。僕は懐中電灯と木刀を持って用務員室を出た。

嫌な夜だったよ。風はますます強くなって、空気はますます湿っぽくなっていた。肌がちくちくして、気持がうまく集中できないんだ。まず最初に体育館と講堂とプールを片づけた。どれもOKだった。戸は頭の狂った人間が首を振ったり肯いたりするみたいな感じでばたんばたん開いたり閉じたりしていた。すごく不規則なんだ。うん、うん、いや、うん、いや、いや……っていった感じの音なんだよ。なんだか変なたとえだけど、その時は本当にそう感じたんだよ。

校舎の中もべつに異常はなかった。いつものとおりさ。ざっと見回って用紙のチェック・ポイントに全

部OKサインを書き込んだ。結局何も起こらなかった。それで僕はほっとして用務員室に戻ろうと思った。最後のチェック・ポイントが給食室の横のボイラー・ルームで、これは校舎の東端にある。一方、用務員室は西端にある。だからいつも僕は一階の長い廊下を歩いて用務員室に戻ることになる。もちろん真っ暗だよ。月が出ていれば少しは明かりが入ってくるけど、そうでなきゃまるで何も見えない。懐中電灯で少し先を照らしながら歩いていくわけさ。その夜は台風が近いから、もちろん月なんて出てない。ほんの時々雲が切れても、すぐにまた真っ暗になってしまう。

その夜はいつもより急ぎ足で廊下を歩いた。バスケット・ボール・シューズのゴム底がリノリウムの上でシャキッ、シャキッって音を立てた。緑のリノリウムの廊下さ。苔がはえたみたいなくすんだ緑色だった。今でもよく覚えてるよ。

その廊下のまん中あたりに学校の玄関があるんだけどね、そこを通り過ぎた時に突然「あれ！」って感じがしたんだ。暗闇の中で何かの姿が見えたような気がしたんだ。わきの下がひやつとした。僕は木刀を握りなおして、そちらの方向に向きなあった。そしてそちらにぱっと懐中電灯の光を投げかけた。下駄箱の横の壁あたりだ。

そこには僕がいた。つまり——鏡さ。なんてことはない、そこに僕の姿が映っていただけなんだ。昨日の夜まではそんなところに鏡なんてなかったのに、いつの間にか新しくとりつけられていたんだな。それで僕はびっくりしちゃったわけさ。全身が映る縦長の大きな鏡だった。僕はほっとすると同時に馬鹿馬鹿しくなった。なんだ、くだらない、と思った。それで鏡の前に立ったまま懐中電灯を下に置き、ポケットから煙草を出して火をつけた。そして鏡に映った僕の姿を眺めながら一服した。窓からはほんの少しだけ街灯の光が入ってきて、その光は鏡の中にも及んでいた。背中の方からはばたんばたんっていうプールの仕切り戸の音が聞こえた。

煙草を三回くらいふかしたあとで、急に奇妙なことに気づいた。つまり、鏡の中の像は僕じゃないんだ。いや、外見はすっかり僕なんだよ。それは間違いないんだ。でも、それは絶対に僕じゃないんだ。僕にはそれが本能的にわかったんだ。いや、違うな、正確に言えばそれはもちろん僕なんだ。でもそれは僕以外の僕なんだ。それは僕がそうあるべきではない形で僕なんだ。

うまく言えないね。この感じを他人に言葉で説明するのはすごく難しいよ。

でもその時ただひとつ僕に理解できたことは、相手が心の底から僕を憎んでいるってことだった。まるで真っ暗な海に浮かんだ固い氷山のような憎しみだった。誰にも癒すことのできない憎しみだった。僕にはそれだけを理解することができた。

僕はそこにしばらくのあいだ呆然として立ちすくんでいた。煙草が指のあいだから床に落ちた。鏡の中の煙草も床に落ちた。我々は同じようにお互いの姿を眺めていた。僕の体は金しぼりになったみたいに動かなかった。

やがて奴の方の手が動き出した。右手の指先がゆっくりと顎に触れ、それから少しずつ、まるで虫みたいに顔を這いあがっていた。気がつくとも僕も同じことをしていた。まるで僕の方が鏡の中の像であるみたいになさ。つまり奴の方が僕を支配しようとしていたんだね。

僕はその時、最後の力をふりしぼって大声を出した。「うおう」とか「ぐおう」とか、そういう声だよ。それで金しぼりがほんの少しゆるんだ。それから僕は鏡に向って木刀を思い切り投げつけた。鏡の割れる音がした。僕は後も見ずに走って部屋に駆けこみ、ドアに鍵をかけて布団をかぶった。玄関の床に落としてきた火のついた煙草のことが気になった。でも僕はもう一度そこに戻ることもできなかった。風はずっと吹いていた。プールの仕切り戸の音は夜明け前までつづいた。うん、うん、いや、うん、いや、いや、いや……って具合にさ。

こういう話の結末ってわかると思うんだけど、もちろん鏡なんてはじめからなかったよ。

太陽が昇る頃には台風はもう去っていた。風もやんで、太陽が暖かいくっきりとした光を投げかけていた。僕は玄関に行ってみた。そこには煙草の吸殻が落ちていた。木刀も落ちていた。でも鏡はなかった。そんなのもともなかったんだよ。玄関の下駄箱のわきに鏡がついたことなんて一度もなかったんだ。そういうことさ。

というわけで、僕は幽霊なんて見なかった。僕が見たのは——ただの僕自身さ。でも僕はあの夜味わった恐怖だけはいまだに忘れることができないでいるんだ。そしていつもこう思うんだ。人間にとって、自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうか。君たちはそう思わないか？

ところで君たちはこの家に鏡が一枚もないことに気づいたかな。鏡を見ないで髭が剃れるようになるには結構時間がかかるんだぜ、本当の話。